

Corinna A. Pohl

„Der böartige Mensch bedarf einer böartigen Umgebung“

Paul Lehmanns *Die vertauschte Königin* und das Szenenbild des DEFA-Märchenfilms

Im Vordergrund eine karge Landschaft im Morgengrauen. Nichts als sandige Ebene und Felsen.¹ In der Bildmitte erhebt sich, alles überragend, ein Schloss – ein wahres Märchenschloss. Der Filmtitel wird über die Einstellung geblendet: *Die vertauschte Königin* (Abb. 1).² Die Kamera zoomt die zinnenbekrönten Türme ganz langsam näher heran, während die Dämmerung ebenso langsam dem hellen Morgen weicht (Abb. 2).³ Schnitt. Es erscheint ein Moritaten-sänger in armseliger Kleidung vor weißem Hintergrund. Er spielt sein Instrument und singt von einer Königin, der „schon beim ersten Hahnenschrei, das Lachen sprang entzwei“. Er schaut nach unten. Die Kamera folgt seinem Blick. Dieser ruht auf dem Schloss, das eben noch in der Landschaft stehend zu sehen war (Abb. 3).⁴ Schnitt.



Abb. 1 Filmstill aus: *Die vertauschte Königin* (VK), 00:00:02, Szenenbild Paul Lehmann, Regie Dieter Scharfenberg.

Es handelt sich um ein Modell kaum größer als ein Puppenhaus. Sandwüste und Felsen sind nichts als Papiermaché und Farbe, kaum größer als eine Tischtennisplatte. Die ersten Minuten dieses Films machen unmissverständlich deutlich, dass dieses Märchenland eines aus Pappe ist. Die Königin dieser Erzählung herrscht über ein Reich aus Styropor und Sperrholz.

Dabei blickt die Verwendung von Architekturmodellen auf eine lange Tradition als Mittel der Herrschaftsrepräsentation zurück – eine Funktion, die hier



Abb. 2 Filmstill aus: VK, 00:00:59.



Abb. 3 Filmstill aus: VK, 00:01:29.

geradezu ins Gegenteil verkehrt wird. Modelle entwickelten sich zunächst als anschauliches Medium der Kommunikation zwischen dem Architekten und einem Bauherrn, von dem nicht erwartet werden durfte, eine technische Bauzeichnung lesen zu können. Als Objekte, die in Kunstkammern zur Schau gestellt wurden, symbolisierten sie die fürstliche Verfügungsgewalt auch im Bereich der Architektur.

Der Kamerablick im Film diskreditiert das Herrschaftsinstrument dadurch, dass es die falsche Person ist, die das Modell von oben herab betrachtet. Der arme, aber weise Moritatensänger steht hinter dem Schloss, die Kamera folgt seinem Blick. Es ist eben nicht Ludwig XIV. bei der Begutachtung seiner Festungsmodelle im Louvre, oder gar Hitler, sein Germania-Modell betrachtend.⁵

Durch die ersten zwei Einstellungen wird für das Publikum sicht- und reflektierbar, was für nahezu alle DEFA-Märchenfilme bis in die späten 1980er Jahre zutraf: Filme dieses Genres wurden im Studio vor eigens gebauten Szenenbildern gedreht. Die DEFA-Mitarbeiter verfilmten Märchenstoffe überwiegend im Winter, wenn das Wetter Außendreh für andere Filme unmöglich machte. Die Märchenwelten wurden ausschließlich im Studio geschaffen, als wahre Kunstwelten. In keinem anderen Filmgenre genossen Filmszenenbildner soviel Freiheit, selten konnten sie ihrer Fantasie so ungehemmt freien Lauf lassen wie im Märchenfilm.

Eine Funktion des Szenenbildes besteht darin, den Zuschauer über Handlungsort und -zeit zu informieren und dabei historische wie auch soziale Zusammenhänge zu verdeutlichen.⁶ Während die DEFA-Filmausstatter bei nahezu allen Produktionen penibel um historische Korrektheit, Szenenbilder, Requisiten und Kostüme betreffend, bemüht waren, konnten sie im Märchenfilm experimentieren, denn Märchen haben weder eine Zeit noch einen Ort. Es kommt daher zu wahrlich exotischen Kombinationen von Stilen verschiedenster Epochen und Länder, verbunden mit gänzlich fantastischen Elementen. So entstanden Filmarchitekturen, die es zu keiner Zeit und an keinem Ort je gegeben hat oder auch nur gegeben haben könnte.

Dass die DEFA-Märchenfilme beinahe ausschließlich im Studio gedreht wurden, unterscheidet sie markant von tschechoslowakischen und sowjetrussischen Märchenproduktionen, in denen die weiße Winterwelt eine besonders wichtige Rolle spielt, wie z. B. bei *Väterchen Frost. Abenteuer im Zaubervald* (1964) oder *Der Hirsch mit dem Goldenen Geweih* (1971). Erst in den späten 1980er Jahren wurden für die Märchenfilme der DEFA Außenaufnahmen gemacht, wie etwa für die Filme *Der Froschkönig*

(1987, Szenenbild: Christoph Schneider), *Der Eisenhans* (1988, Szenenbild: Paul Lehmann) und *Die Geschichte von der Gänseprinzessin und ihrem treuen Pferd Falada* (1989, Szenenbild: Heinz Röske). Eine Ausnahme bildet der Kult-Märchenfilm schlechthin, ohne den das deutsche Weihnachtsfernsehprogramm mittlerweile undenkbar wäre: *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* (1974, Szenenbild: Alfred Thomalla, Olin Bosák), der bekanntlich in einer realen Winterlandschaft spielt. Dies lässt sich jedoch leicht dadurch erklären, dass es sich um eine Co-Produktion der DEFA mit den tschechoslowakischen Barrandov-Studios in Prag handelt.⁷

Kinderfilme nahmen im Schaffen des DEFA-Studios für Spielfilme einen besonderen Platz ein. Immerhin wurde ein Fünftel der Produktion Kinderfilmen gewidmet, von denen ein beachtlicher Teil Märchen waren. Zwischen 1946 und 1990 entstanden zwischen 160 und 180 Spielfilme für Kinder.⁸

Obwohl auch früher bereits Filme mit und für Kinder produziert wurden, gilt das Jahr 1953 als Startjahr für die DEFA-Kinderfilmproduktion. Ein Jahr zuvor hatte das ZK der SED eine Resolution mit dem Titel *Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst* verabschiedet. Darin heißt es: "Die Arbeit der DEFA ist so zu organisieren, daß sie sich ausschließlich den Aufgaben der Filmproduktion widmet. Die DEFA gliedert sich in vier Produktionsgruppen: 1. Spielfilm, 2. Wochenschau und Dokumentarfilm, 3. populärwissenschaftlicher Film, 4. Kinderfilm."⁹ Es sollte ein DEFA-Studio für Kinderfilme, orientiert am sowjetischen Modell eingerichtet werden. Allerdings wurde zunächst „nur“ eine Arbeits- und Dramaturgengruppe Kinderfilm innerhalb des DEFA-Studios für Spielfilme realisiert.¹⁰

Während der Kinderfilmkonferenz von 1959 wurde die Kinderfilm-Dramaturgie aufgelöst. Übergeben wurde die Aufgabe an die Arbeitsgemeinschaft für Kinderfilme (KAG Kinder- und Jugendfilm).¹¹ Neben anderen organisatorischen Forderungen ist die folgende ganz besonders bemerkenswert: "Es muss endlich das pädagogische Zentrum geschaffen werden, daß[s] den Filmschaffenden die wissenschaftlichen Unterlagen zur Verfügung stellt und dessen Mitarbeiterstab ständig Testvorführungen mit Kindern durchführt, um die Grundlagen für eine

Psychologie des sozialistischen Kinderfilms zu erarbeiten."¹²

Diese Forderung macht deutlich, dass der Kinderfilm in ein - mal mehr, mal weniger - restriktives politisch-ideologisches Erziehungskonzept eingebunden war: ein Erziehungskonzept, zu dessen Umsetzung auch die Szenenbildner der DEFA-Kinderfilme ihren Beitrag zu leisten hatten. Auch sie agierten innerhalb politisch bestimmter Rahmenbedingungen. Ihre Aufgabe bestand z. B. darin Charaktere mit Hilfe von Szenenbildern eindeutig zu zeichnen, sodass die Guten als die Guten und die Bösen als die Bösen klar zu erkennen waren.

Kinder sollten durch Unterhaltung sozialistisches Gedankengut verinnerlichen, vermittelt mit pädagogisch-psychologischen Methoden. Man veränderte zur Erfüllung dieses Erziehungsauftrages auch gern die literarischen Vorlagen. Märchenstoffe der Brüder Grimm oder auch Wilhelm Hauffs wurden mitunter gehörig ihrer neuen Funktion angepasst. Der 1953 gedrehte *Geschichte des kleinen Muck* (Szenenbild: Erich Zander) wurden u. a. neue Figuren und Episoden hinzugefügt, wie die Prinzessin Amarza, und Dialoge über den Charakter von Kriegen. Schwer verdaulich erscheint die DEFA-Variation des *Tapferen Schneiderleins* von 1956 (Szenenbild: Karl Schneider). Das Schneiderlein erobert hier *nicht* das Herz der holden Prinzessin, sondern das der Magd. Am Ende jagt er gar König und Prinzessin aus dem Schloss.¹³ Selbst den Kritiker des *Neuen Deutschlands* Horst Knietsch reizte die Produktion zu der Frage, „ob denn die Brüder Grimm ‚geschulte Marxisten‘ gewesen seien“.¹⁴

Vordergründig erzieherische Intentionen waren jedoch nicht zu jeder Zeit gleichmäßig spürbar. Was wären Märchen schließlich ohne Prinzessinnen und Prinzen? Und welches Kind ließe sich Manipulationen an klassischen Märchenstoffen wie Dornröschen und Aschenputtel gefallen? Märchen, in denen der Adel moralisch geläutert wird, erfreuten sich jedoch zu jeder Zeit besonderer Beliebtheit. Mit dem Prädikat *Erzieherisch Wertvoll* versah die SED Märchenverfilmungen wie z. B. *König Drosselbart* mit Manfred Krug (1965, Szenenbild: Erich Krüllke, Werner Pieske) und auch *Die vertauschte Königin* (1984, Szenenbild: Paul Lehmann).

Was im sozialistischen Sinne als erzieherisch wertvoll galt, ist jedoch nicht immer ganz klar, denn aus heutiger Sicht möchte man in diese Kategorie auch *Das singende, klingende Bäumchen* (1957, Szenenbild: Erich Zander) einreihen, wird doch die hochnäsige und selbstsüchtige Prinzessin von einem verzauberten Prinzen zum Guten und Gütigen bekehrt. Doch wurde diesem Märchen ganz im Gegenteil vorgeworfen "[...] in seiner ganzen vorliegenden Konzeption voll verlogener Monarchenromantik und nicht dazu geeignet [zu sein] zur Charakter- und Willensbildung unserer Kinder beizutragen."¹⁵

Unter welchen Maximen die Bearbeitung von Märchenstoffen vonstatten ging und was als vorbildlich galt, soll hier durch die Worte Werner Hortschanskys, Direktor des Deutschen Zentralinstituts für Lehrmittel, von 1955 verdeutlicht werden. Er schrieb in der Zeitschrift *Deutsche Filmkunst*: „13. Weil das Märchen unter anderen gesellschaftlichen und politischen Voraussetzungen entstand, als sie unserer ökonomischen Situation entsprechen, müssen die Darstellungsmittel und die Mittel der Verdeutlichung bestimmter Handlungen im Film der heutigen Gesellschaftsform gerecht werden. Die im Märchentext erkennbaren gesellschaftskritischen Momente bedürfen ernster Beachtung. 14. Soweit es dem Charakter des Märchenstoffes entspricht, sind die in ihm vorhandenen gesellschaftlichen Konflikte realistisch zu gestalten und die kritischen Momente, die die Einstellung der einfachen Menschen zu den bedrückenden Verhältnissen ihrer Zeit widerspiegeln, zu unterstreichen. So wird im Märchenfilm der Widerstand der breiten Volksmassen gegen die Herrschaftssysteme und das Sehnen der Unterdrückten nach einer besseren, lichterem Zukunft deutlich.“¹⁶

Die Schilderung der „bedrückenden Verhältnisse“ fiel zu einem großen Teil in den Aufgabenbereich der Szenenbildner. Sie leisteten ihren Beitrag zur psychologisch fundierten Vermittlung sozialistischer Grundhaltungen. Inhalte konnten durch Szenenbilder entweder unterstützt oder gar erst generiert werden. Die Charakterisierung von Figuren durch ihre Umgebung spielt dabei eine besonders bemerkenswerte Rolle. 1976 heißt es in der Zeitschrift des DEFA-

Studios für Spielfilme *Aus Theorie und Praxis des Films*: "Nicht in erster Linie der sozial-gesellschaftliche Hintergrund wird zum Orientierungsfaktor für die Konzipierung der Schauplätze, sondern das Bemühen um die Stimmigkeit des Milieus und der Einklang zwischen dem Wesen des Menschen und seinem Kostüm bzw. seiner nächsten Umgebung. [...] Auffällig ist die einfache innere Gleichsetzung von Charakter und Umwelt bzw. Kostüm nach dem Motto: der böartige Mensch bedarf einer böartigen Umgebung."¹⁷



Abb. 4 Filmstill aus: VK, 00:18:40.

Über das Szenenbild des Märchens *Die vertauschte Königin* (Regie: Dieter Scharfenberg) urteilten die Autoren des Bandes *Zwischen Marx und Muck* 1996: "Ein Manko sind die gemalten Kulissen, aber da Scharfenberg versucht, mit einer brillanten Besetzung alle Register eines turbulenten Verwechslungsspiels zu ziehen, lässt sich dieser Makel ab und an übersehen."¹⁸ Dabei lässt sich die zuvor angesprochene Funktion des Szenenbildes gerade an diesem Beispiel musterhaft vorführen. Hier wird das „Papp“-Szenenbild zum Handlungsträger.

Es handelt sich um eine Verwechslungsgeschichte par excellence nach einem Kunstmärchen des russischen Erzählers Andrej Platonow.¹⁹ In einem Märchenreich regiert eine launische, herrschsüchtige Königin, die ihre Untertanen mit allerlei Marotten quält. So schneidet sie ihrer Magd die schönen langen Haare ab, um sich selbst eine Perücke daraus fertigen zu lassen. Außerdem lässt sie ihre Untertanen allmorgendlich mit einem Kanonenschuss wecken. Die Kanonenkugel landet jeden Tag aufs Neue im

Brunnen eines Schmieds, dessen sanfte und vernünftige Frau der Königin bis aufs Haar gleicht. Als nun der Kanonier sich den Unmut der Königin zuzieht und zum täglichen Auspeitschen verurteilt wird, heckt dieser gemeinsam mit dem weisen Moritatensänger einen Plan aus, um der Königin eine Lehre zu erteilen. Des Nachts tauschen die Komplizen Schmiedin und Königin kurzerhand aus. Während Schmied und Königin schwer aneinander zu leiden haben, nutzt die Schmiedin die unerwartete Position um Gutes zu tun. Sie begnadigt den Kanonier. Schon in der folgenden



Abb. 5 Filmstill aus: VK, 00:08:03.

Nacht kehren beide Frauen an ihren angestammten Platz zurück. Der Schmiedin bleiben frohe Erinnerungen, der Königin aber ein gehöriger Schrecken.

Der Szenenbildner Paul Lehmann (geb. 1923) baute der herrschsüchtigen Königin ein prunkvolles Schloss. In den großen Räumen wirken die wenigen Menschen geradezu verloren. Im Thronsaal mit seiner imposanten Treppenanlage herrschen kalte Farben wie Weiß, Blau und Silber vor. Die silbern glänzenden Wände hinter dem Thron tragen an Eisblumen erinnernd das Fleur-de-Lys-Motiv – gleichzeitig herrschaftlich und eiskalt. Die Formen unterstützen die Farbwirkung, sie sind geometrisch, scharfkantig, spitz und zackig, wie an den Ornamenten des Throns, aber auch am Treppengeländer deutlich wird (Abb. 4 & 5).²⁰

Die Schmiede, Heimat der guten Doppelgängerin, hingegen ist klein und gemütlich; warme Brauntöne und unregelmäßige, abgerundete Formen bestimmen das Szenenbild. Was für böartige Menschen gilt, muss im Umkehrschluss ja ebenso für freundliche

Menschen gelten: Der warmherzige Mensch bedarf einer warmherzigen Umgebung.

Zwei Entwürfe der Schmiede von der Hand Paul Lehmanns haben sich in der Sammlung des Filmmuseums Potsdam erhalten. Die erste Zeichnung in Aquarellfarben zeigt den Hof der Schmiede. Eine Mauer aus Fachwerk umzieht einen von Gras umgebenen Teich. Der Wechsel von dunklem Holz und weiß getünchter Fachung vermittelt Sauberkeit und Gemütlichkeit. Ganz links schließt sich eine Einfahrt an. In weichem Schwung wölbt sich das leuchtend gelbe Strohdach über dem hölzernen Tor. Jenseits der Mauer erstreckt sich eine Landschaft mit grünen Hügeln und felsigen Höhen. Dieser naiv anmutende, an Kinderzeichnungen erinnernde Entwurf des Schmiedehofs wurde weitestgehend im gebauten Szenenbild umgesetzt (Abb. 6 & 7).²¹ Hinzu kamen noch allerlei Details wie die Esse der Schmiede in der Mitte des Hofes, Schmiedewerkzeuge, Büsche, Bäume und nicht zuletzt einige Hühner.²²



Abb. 6 Paul Lehmann. Szenenbildentwurf für den Hof der Schmiede im Märchen *Die Vertauschte Königin*. 1982/83.



Abb. 7 Filmstill aus: VK, 00:31:00.

Szenenbilder informieren das Publikum also nicht nur über die soziale Stellung einer Person, sondern charakterisieren und werten diese. Hilde R. Lest traf bereits 1947 eine Aussage zum Kostüm, die sich problemlos auf das Szenenbild übertragen lässt. "Kleider sind nichts Zufälliges. Am allerwenigsten sind sie es für den Schauspieler. Denn nicht nur der Schauspieler trägt das Kleid, sondern das Kleid trägt umgekehrt den Schauspieler. Es hat also, neben seinem optischen Reiz, einen dramatischen und zugleich dramaturgischen Wert."²³ Übertragen auf das Szenenbild bedeutet dies, dass es nicht nur die Folie liefert, vor der Schauspieler agieren, sondern, dass es selbst zum Darsteller wird.

Am zweiten Entwurf Lehmanns zur Schmiede lässt sich dieser Punkt verdeutlichen. Als die Königin in dem ihr fremden Bett erwacht, bricht sie in Hysterie aus. Um sie zur Raison zu bringen versohlt ihr der



Abb. 8: Paul Lehmann. Szenenbildentwurf für das Innere der Schmiede.



Abb. 9 Filmstill aus: VK, 00:39:29.

Schmied das Hinterteil. Zu eben dieser deftigen Episode zeichnete Lehmann einen Entwurf in Bleistift und Aquarellfarben, der sich schon darin vom soeben besprochenen unterscheidet, dass er im Szenenbild agierende Figuren beinhaltet (Abb. 8). Die Zeichnung zeigt eine Küche. Die das Stroh tragenden Balken wölben sich in unregelmäßigem Bogen über den Raum. An der hinteren Wand führt eine Treppe nach oben. Rechts in der Ecke steht ein Spülstein; eine Kelle hängt an der Wand. In der Bildmitte hat eine bärtige Männergestalt eine füllige Frau über die Tischplatte gelegt und holt zum Schlag aus.



Abb. 10 Schlosshof im Märchen *Die Vertauschte Königin*. Foto des Modells. 1982/83.

Bisher wurde das Szenenbild als Mittel der Charakterisierung der in ihm agierenden Personen untersucht, denn es „ist gerade das das Hauptstreben eines Filmbildners: den Menschen und seine Handlungen in Einklang zu zeigen mit seinem inneren Wesen, das sich in der von ihm selbst gewählten alltäglichen Umwelt deutlich ausdrückt.“²⁴ In der Prügel-Szene wird die dramatische Bedeutung des Szenenbilds jedoch besonders deutlich, weil diese Konkordanz durchbrochen wird. Die ungewohnte Umgebung ist es, die die Hysterie der Königin auslöst und letztendlich die Prügel notwendig werden lässt. Durch die Vertauschung der Personen und damit ihrer gewohnten Umwelt wird das Szenenbild zum Stifter der Verwirrung.

Paul Lehmann konzipierte den Raum im engen Zusammenhang mit der in ihm zu vollführenden Handlung. Szenenbild und Figuren werden auf eine Ebene gestellt. Bemerkenswert ist jedoch, dass der von Lehmann für die Entwurfszeichnung gewählte

Blick im Film keine Verwendung findet. Die Prügel-Szene wird ausschließlich in einer Nahaufnahme gezeigt und zwar aus der Perspektive des Knechts, der auf dem Treppenabsatz sitzt (Abb. 9).²⁵ Die von Lehmann im Entwurf postulierte Perspektive wurde zugunsten der Nahaufnahme aufgegeben, die als filmisches Mittel den dramatischen Moment intensiviert.

Zwischen Zeichnung und gebautem Szenenbild lag oftmals noch ein weiterer Schritt im szenenbildnerischen Entwurfsprozess: das Modell.



Abb. 11 Paul Lehmann. Zeichnung zum Schlosshof. 1982/83.

Für den Schlosshof sind das Modell (Abb. 10) und die es vorbereitende Zeichnung in Pastellkreide erhalten (Abb. 11). Man vermag dieses Märchenschloss stilistisch nicht einzuordnen. Der eingangs erwähnte Eklektizismus und die Verwendung nie dagewesener Architekturelemente sind es, die dieses Fantasiegebäude märchenhaft erscheinen lassen. Die Zeichnung suggeriert eine gewachsene Architektur, deren Fassade keiner durchgehenden Ordnung gehorcht. Lehmann stellt unterschiedlichste Bauteile nebeneinander, die u. a. durch ihre variierenden Oberabschlüsse klar voneinander zu scheiden sind. Auch das Verhältnis von Wand und Öffnungen ist ein fantastisches, denn aufgrund der zahlreichen großen Fenster und Arkaden wäre es statisch unmöglich in die Realität umzusetzen.

Das zentrale Treppenhaus, mit seinen Kielbögen, auch Eselsrücken genannt, mutet spätgotisch an. Als Wendelstein gestaltet, lässt es an die Albrechtsburg in Meissen oder auch Schloss Hartenfeld in Torgau denken. Der Bauteil links daneben mit seinen

Rundbögen und getrepptem Oberabschluss erinnert an orientalische Bauformen. Würde dort der kleine Muck erscheinen, wunderte man sich nicht. Es schließt eine Partie an, die an die Baukunst der deutschen Renaissance erinnert. Im Oberabschluss mischen sich Formen von Staffelgiebeln und Zinnenbekrönungen, wie die der Ponte Scagliero in Verona.

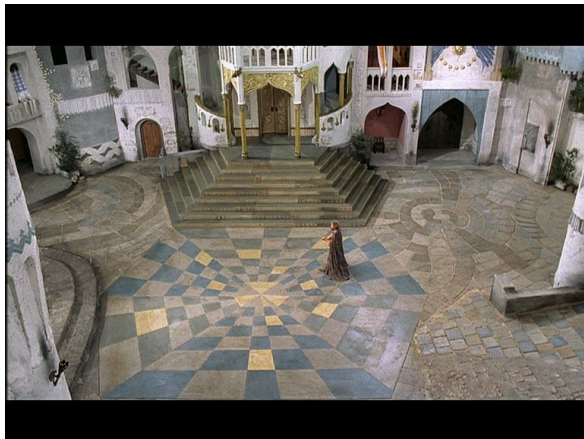


Abb. 12 Filmstill aus: VK, 00:01:37.

Der Bereich rechts des Treppenhauses zeichnet sich durch Öffnungen mit dreieckigem Oberabschluss aus. Eine Form, die es so in gebauter Architektur nie gegeben hat, wohl aber in den Szenenbildern des expressionistischen Films. Zwischen diesem Bauglied und dem Turm ganz rechts, der aus mehreren Maßwerkfenstern zusammengesetzt scheint, wie sie im 13. Jahrhundert üblich waren, aber in dieser Kombination zu keiner Zeit Verwendung fanden, schmückt ein Wappen die Fläche über einem Rundbogen. Bei dem Wappen handelt es sich um einen geflügelten Löwen auf blauem Grund. Es erinnert an das Wappen Venedigs, den Markuslöwen. Ähnlichkeit zeigt der Löwe mit dem im höchsten Wandfeld des von Mauro Codussi geschaffenen Torre dell’Orologio in Venedig. Das Wappenfeld ist dort eine Zugabe des 18. Jahrhunderts. Darüber erhebt sich eine gedrehte Säule die eine Mondsichel trägt.

Vergleicht man Zeichnung und Modell so werden einige Veränderungen deutlich. Zunächst wird klar, dass nicht nur eine Kulisse gebaut werden sollte, die auf eine Betrachterperspektive hin ausgerichtet ist, wie beim Bühnenbild. Es wurde ein Handlungsraum geschaffen. Die Bauten umgeben die Darsteller in

allen vier Himmelsrichtungen, was auch im Film deutlich wird, denn der Zuschauer erhält einen Rundumblick des Hofes (Abb. 12).²⁶ Die zuvor betrachtete Zeichnung zeigt nur die Ansicht einer Front.

Die in der Zeichnung gezeigten Elemente finden sich im Modell wieder und werden ergänzt. Zwischen dem renaissancehaft anmutenden Gebäudeteil ganz links mit der Arkade im Sockelgeschoss und dem orientalischen Bauteil schiebt sich z. B. ein runde Architektur, vergleichbar einem Festungsturm mit Arkadenaufsatz anstelle von Zinnen. Die Tordurchfahrt mit dem Wappentier darüber wird durch einen gestaffelten Giebel ergänzt.

Ähnlich wie beim Sprung von der Zeichnung zum Modell, treten auch beim Sprung vom Modell zum ausgeführten Szenenbild Wandlungen auf. Interessanterweise wird der geflügelte Löwe durch eine von Flügeln flankierte Sonne ersetzt. Möglicherweise war die Anspielung auf Venedig, ein für DDR-Bürger unerreichbares Sehnsuchtsziel, zu direkt. Der bedeutendste Unterschied sind jedoch die fehlenden Oberabschlüsse. Obwohl Paul Lehmann in Zeichnung und Modell gesteigerten Wert auf die detailreiche Gestaltung der Dachformen und des Giebelschmucks legte, sind diese im Film nie zu sehen, wurden sicherlich auch gar nicht gebaut. Eine pragmatische Begründung dafür ist, dass zwischen den Türmen wohl die Scheinwerfer an der Hallendecke des Studios zu sehen gewesen wären.

All die Veränderungen, die Paul Lehmanns Idee zum Schlosshof – von der Entwurfzeichnung über das Modell bis zum gebauten Szenenbild – erfahren hat, sind jedoch zu vernachlässigen, bedenkt man, dass der Gesamtcharakter des Szenenbilds von der Zeichnung bis zur Ausführung erhalten bleibt.

Paul Lehmann berücksichtigte die ihm bekannten Rahmenbedingungen der Filmproduktion in seinen Entwürfen nicht, wollte sie womöglich gar nicht berücksichtigen. Seine Entwürfe waren Grundlage für die ausgeführten Bauten, aber auch immer eigenständige graphische Blätter. Sie hätten problemlos als Illustrationen für ein Kinderbuch verwendet werden können. Einige Elemente der Zeichnung wären im Szenenbild gar nicht umzusetzen gewesen wie der gotisch anmutende Pfeiler am linken Bildrand, der

sich oberhalb des Gesimses in Nichts auflöst. Dass die Entwürfe der DEFA-Szenenbildner als eigenständige Kunstwerke empfunden wurden, wird auch darin deutlich, dass sie bei den Kunstausstellungen der DDR gezeigt wurden. Einige Zeichnungen Paul Lehmanns zum *Spiegel des großen Magus* (1980) tragen heute noch Etiketten mit dem Hinweis auf die IX. Kunstausstellung der DDR.

Vom soeben analysierten Modell des Schlosshofes unterscheidet sich das Modell der Anfangssequenz, nicht nur durch den Einsatz im Film, ganz entscheidend. Denn während der Schlosshof keinem eindeutigen Vorbild folgt, sondern durch die Vielfalt der Formen besticht, kann das Schlossmodell nicht leugnen eine Adaption eines der berühmtesten deutschen Märchenschlösser zu sein: Neuschwanstein (Abb. 13). Mit den zahlreichen Türmen, Zinnen, Rundbogenfenstern und Rundbogenfriesen sind beide Schlösser zweifelsohne verwandt. Die für König Ludwig II. von Bayern (1845-1886) erbaute spätromantische Burg, wurde zunächst von dem Architekten Eduard Riedel (1813-1885) nach Ideen des Bühnenmalers Christian Jank (1833-1888) realisiert. Dieser wiederum war vom König angehalten „Reminiscenzen aus Tannhäuser und Lohengrin“²⁷, den Opern Wagners in seine Ideenskizzen einfließen zu lassen. Erst sechs Jahre nach dem Tod des Königs waren die Bauarbeiten beendet.

Mit Neuschwanstein zitiert Paul Lehmann eine Architektur in einem Szenenbild, die selbst auf Entwürfen für Theaterkulissen basiert. Er zitiert Neuschwanstein, kopiert es aber nicht. Lehmann überführt reale Architektur ins Szenenbild, während Christian Jank und Eduard Riedel das Szenenbild in reale Architektur überführten. Auch ihnen dienten Modelle als Vermittler zwischen Entwurfszeichnung und realem Bau.²⁸

Neuschwanstein als Märchenarchitektur, steht wie eingangs erläutert, jenseits von Zeit und Raum, was sich darin niederschlägt, dass es von Touristen aller Welt als der „Inbegriff des Mittelalters“²⁹ empfunden wird. Zeitlosigkeit und Zitierweise mögen dafür verantwortlich sein, dass das westdeutsche Märchenschloss im DEFA-Märchenfilm, im Gegensatz zum Markuslöwen, keinen Stein des Anstoßes darstellte.

„Seine Bildsprache ist bunt, märchenhaft und gleichzeitig real, die Figuren sind klar gezeichnet.“³⁰ schrieb Ehrentraud Novotny 1984 in der Berliner Zeitung. Dass die klare Zeichnung der Figuren aus der Bildsprache resultiert, ist ihr dabei nicht klar. Paul Lehmann hat für den Märchenfilm *Die vertauschte Königin* alle Register der Szenenbildnerie gezogen und beispielhaft vorgeführt, welche tragende Rolle das Szenenbild spielen kann, wenn es denn als mehr empfunden wird als eine Folie, vor der Schauspieler agieren. Die Figuren werden durch die sie umgebenden Farben und Formen als gut oder böse gekennzeichnet, auch ohne ein Wort gesagt zu haben. Das Märchenhafte erwächst aus der Mischung von Bekanntem und Unbekanntem, aus Architekturzitaten und Exotischem.



Abb. 13 Schloss Neuschwanstein.

Endnoten

1. Der Film wurde 1982/83 produziert und 1984 im Colosseum, Berlin, uraufgeführt.
Zitiert wird folgende DVD Ausgabe: Die Vertauschte Königin. ICESTORM Entertainment GmbH. Bestell-Nr. 19200. 2004 (aus der Serie: Die Welt der Märchen). Im Folgenden als VK abgekürzt.
Die Filmdaten wurden hier und im Folgenden übernommen von: Habel, Frank-Burkhard: Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme. Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993. Berlin 2000: S. 667/68; sowie Deutsches Filminstitut -DIF e.V./ CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.: Filmportal.de, online unter www.filmportal.de/df/72/Uebersicht,,,,,,,,,9DED8F01D4F44FFC931BBB39CAB0DF1B,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,html (Stand 26. September 2009).
2. VK 00:00:02
3. VK 00:00:59
4. VK 00:01:29
5. Zu Geschichte und Funktion von Architekturmodellen vgl. etwa die Beiträge in AK Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo. Hg. v. Bernd Evers. München/ New York 1995; sowie Martin, Andrew John: Stadtmodelle. In: Behringer, Wolfgang u. Roeck, Bernd (Hgg.): Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800. München 1999: S. 66-72.
6. Krautz 1976: S. 3.
7. Zwischen Marx und Muck. DEFA-Filme für Kinder. Hg. v. Ingelore König, Dieter Wiedemann und Lothar Wolf. Berlin 1996: 190-192.
8. Die Ungenauigkeit erwächst aus der nicht immer eindeutig möglichen Zuordnung zum Genre Kinder- bzw. Jugendfilm. So z.B. ist Das kalte Herz (1950) zwar ein Märchen, aber eben eines, das für Erwachsene konzipiert wurde. Vgl. Wiedemann, Dieter: Der DEFA-Kinderfilm – zwischen pädagogischem Auftrag und künstlerischem Anliegen. In: Zwischen Marx und Muck. DEFA-Filme für Kinder. Hg. v. Ingelore König, Dieter Wiedemann und Lothar Wolf. Berlin 1996: S. 21; Wiedemann, Dieter: Es war einmal ... – Reise ins DEFA-Märchenland. In: Arbeiten mir DEFA-Kinderfilmen. Bd. 3. Märchen. Hg. v. Ingelore König, Dieter Wiedemann und Lothar Wolf. München 1998: S. 13. Auch die Geschichte vom kleinen Muck war zunächst nicht als Kinderfilm konzipiert.
9. Wiedemann 1996: S. 22.
10. Habel, Frank-Burkhard: Was ich von der DEFA wissen sollte. 163 Stichworte zum DEFA-Film. Berlin 2008: S. 155/56.
11. Habel 2008: S. 155/56.
12. Wiedemann 1996: S. 23.
13. Habel 2008: S. 188; Wiedemann 1998: S. 13.
14. Wiedemann 1998: S. 13.
15. Ewald, Charlotte: Rezension. In: Deutsche Filmkunst. H. 1. 1958. Zitiert nach: Zwischen Marx und Muck 1996: S. 169.
16. Hortzschansky, Werner: Das Märchen im Film. In: Deutsche Filmkunst. H. 4. 1955: S. 19. Zitiert nach Wiedemann 1998: S. 12.
17. Krautz 1976: S. 3.
18. Zwischen Marx und Muck 1996: S. 329.
19. Zwischen Marx und Muck 1996: S. 328-30; Der Originaltitel des Märchens lautete Die Schustersfrau als Zarin.
20. VK 00:18:40; 00:08:03
21. VK 00:31:00
22. Es sei darauf hingewiesen, dass die Wurzeln einer solchen malerischen Bildinszenierung in der Romantisierung ländlicher Arbeits- und Lebenswelten seit dem 17. Jahrhundert liegen.
23. Lest, Hilde R.: Kostüme haben Charakter. Neue Filmwelt. H. 2. Berlin 1947. Zitiert nach: Aus Theorie und Praxis des Films. H. 8. 1976. Hg. v. DEFA Studio für Spielfilme, Betriebsakademie: S. 8.
24. Metz, C.: Wohnung nach Maß. Neue Filmwelt. H. 2. Berlin 1948. Zitiert nach: Aus Theorie und Praxis des Films. H. 8. 1976. Hg. v. DEFA Studio für Spielfilme, Betriebsakademie: S. 10.
25. VK 00:39:29
26. VK 00:01:37
27. Bayrische Verwaltung der staatlichen Schlösser und Seen: Neuschwanstein. Online unter www.neuschwanstein.de/deutsch/idee/index.htm (Stand 3. Oktober 2009); Schlösserland Bayern. Die Schlösser, Gärten und Seen der Bayrischen Schlösserverwaltung. Hg. v. Bayrischen Staatsministerium der Finanzen und Bayrische Schlösserverwaltung. München o. J.: S. 110-112.
28. Vgl. das Modell für das Burgprojekt Falkenstein, heute im Schloss Herrenchiemsee; Abb. 23, S. 158 in: Werner, Bertram: Der einsame König. Erinnerungen an Ludwig II. von Bayern. München 1936.
29. Krückmann, Peter O.: Das Land Ludwigs II. Königsschlösser und Stiftsresidenzen in Oberbayern und Schwaben. Hg. v. Bayrische Verwaltung der staatlichen Schlösser und Gärten. München 2000: S.24.
30. Novotny, Ehrentraud: Rezension. In: Berliner Zeitung. 9.6.1984. Zitiert nach: Zwischen Marx und Muck 1996: S. 330.

Bibliographie

Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo. Hg. v. Bernd Evers. München/ New York 1995.

Aus Theorie und Praxis des Films. Hg. v. DEFA Studio für Spielfilme, Betriebsakademie. H. 8. 1976.

Die Schlösser, Gärten und Seen der Bayrischen Schlösserverwaltung. Hg. v. Bayrischen Staatsministerium der Finanzen und Bayrische Schlösserverwaltung. München o. J.

Ewald, Charlotte: Rezension. In: Deutsche Filmkunst. H. 1. 1958.

Habel, Frank-Burkhard: Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme. Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993. Berlin 2000.

Habel, Frank-Burkhard: Was ich von der DEFA wissen sollte. 163 Stichworte zum DEFA-Film. Berlin 2008.

Hortzschansky, Werner: Das Märchen im Film. In: Deutsche Filmkunst. H. 4. 1955.

Krückmann, Peter O.: Das Land Ludwigs II. Königsschlösser und Stiftsresidenzen in Oberbayern und Schwaben. Hg. v. Bayrische Verwaltung der staatlichen Schlösser und Gärten. München 2000.

Lest, Hilde R.: Kostüme haben Charakter. Neue Filmwelt. H. 2. Berlin 1947.

Martin, Andrew John: Stadtmodelle. In: Wolfgang Behringer u. Bernd Roeck (Hgg.): Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800. München 1999.

Metz, C.: Wohnung nach Maß. Neue Filmwelt. H. 2. Berlin 1948.

Novotny, Ehrentraud: Rezension. In: Berliner Zeitung. 9.6.1984.

Wiedemann, Dieter: Der DEFA-Kinderfilm – zwischen pädagogischem Auftrag und künstlerischem Anliegen. In: Zwischen Marx und Muck. DEFA-Filme für Kinder. Hg. v. Ingelore König, Dieter Wiedemann und Lothar Wolf. Berlin 1996.

Wiedemann, Dieter: Es war einmal ... – Reise ins DEFA-Märchenland. In: Arbeiten mir DEFA-Kinderfilmen. Bd. 3. Märchen. Hg. v. Ingelore König, Dieter Wiedemann und Lothar Wolf. München 1998.

Zwischen Marx und Muck. DEFA-Filme für Kinder. Hg. v. Ingelore König, Dieter Wiedemann und Lothar Wolf. Berlin 1996.

Abbildungen

Abb. 1-5, 7, 9, 12 VK

Abb. 6, 8, 10, 11 Filmmuseum Potsdam, Sammlungen

Abb. 13 Wikimedia Commons

Zusammenfassung

Kinderfilme nahmen im Schaffen der DEFA-Studios einen besonderen Platz ein. Immerhin wurde ein Fünftel der Produktion Kinderfilmen gewidmet, von denen ein beachtlicher Teil Märchen waren. Der Film galt als Medium sozialistischer Erziehung. Innerhalb der - mal mehr mal weniger - restriktiven Vorgaben, leisteten auch die Szenenbildner ihren Anteil zu den pädagogisch wertvollen Streifen. Ihre Aufgabe bestand z. B. darin Charaktere mit Hilfe von Szenenbildern eindeutig zu zeichnen.

Andererseits konnten die Szenenbildner der DEFA ihrer Fantasie selten so sehr freien Lauf lassen wie im Märchenfilm. Denn während in den meisten Spielfilmen das Postulat historischer Korrektheit galt um über Handlungsort und -zeit zu informieren und dabei historische wie auch soziale Zusammenhänge zu verdeutlichen, verlangten Märchen, die keine Zeit und keinen Ort haben, einzig nach Märchenhaftem. Es kommt daher zu wahrlich exotischen Kombinationen von Stilen verschiedenster Epochen und Länder, verbunden mit gänzlich fantastischen Elementen. Es entstanden Filmarchitekturen, die es zu keiner Zeit und an keinem Ort je gegeben hat.

Am Beispiel des Märchenfilms *Die Vertauschte Königin* von 1984 mit den Szenenbildern von Paul Lehmann untersucht dieses Essay die Arbeit zwischen pädagogischem Auftrag und künstlerischer Freiheit.

Autorin

Corinna Alexandra Pohl studiert Kunstgeschichte, Kulturwissenschaften und Soziologie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Museumspraktika führten sie an die Neue Nationalgalerie, Berlin sowie die New-York Historical Society. In New York weilte sie 2007/2008 im Rahmen eines Fulbright Stipendiums. Ihre Magisterarbeit mit dem Titel *Lindenschnecke – Gartenrampe – Kanalgarten. Der Welsche Garten in Weimar um 1650* reichte sie im Januar 2010 ein. Seit Juni 2008 ist Corinna Alexandra Pohl als studentische Mitarbeiterin am Sonderforschungsbereich 644 – Transformationen der Antike tätig.

Titel

Corinna A. Pohl, „Der böartige Mensch bedarf einer böartigen Umgebung“. Paul Lehmanns *Die vertauschte Königin* und das Szenenbild des DEFA-Märchenfilms, in: kunsttexte.de, Nr. 2, 2010 (10 Seiten), www.kunsttexte.de.